

U četvrtom poglavlju govori papa o osnivanju zborova, o važnosti glazbenog odgoja u sjemeništim i bogoslovijama, kao i o važnosti raznih udruženja koja se bave svetom glazbom i formacijom vjernika glazbom. Enciklika je prvi puta na vrlo svečan način predstavljena u Asizu 1956. godine za vrijeme međunarodnog kongresa o glazbi.

Značajan je dekret *Maxima Redemptionis nostrae Myseria* koji papa objavljuje 16. studenog 1955. s namjerom da se reformira *Sveti tjedan*. Govori se i o pjevanju na narodnom jeziku za vrijeme procesije na Cvjetnicu.

BILJEŠKE:

¹ Usp. R. FELICE, *Sentieri della musica sacra, dall Ottocento al Concilio Vaticano II*, Documentazione su ideologie e prassi, Roma, 1996, str. 291.

² Isto, str. 291.

³ Isto, str. 294.

⁴ *Rassegna Gregoriana* 3 (1904), str. 243.

⁵ U zborovima su još uvijek mogli pjevati samo muški koji su bili obučeni u crkvena odijela.

⁶ *Bollettino Ceciliano*, 45 (1950), str. 61-62.

⁷ R. FELICE, *nav. dj.* str. 371.

⁸ Usp. isto, str. 395.

ORGULJAŠKA LJETNA ŠKOLA – ŠIBENIK

U Šibeniku će se i ove godine, od 17. do 31. kolovoza, održati tradicionalna *Orguljaška ljetna škola* u organizaciji *Glazbene škole Ivana Lukačića* iz Šibenika. Ovogodišnja ljetna škola obuhvaća sljedeće seminare:

Seminar I: *Glazba renesanse i baroka*

Voditelj: doc. Mario **Penzar**

Seminar II: *Basso continuo*

Voditelj: doc. Mario **Penzar**

Seminar III: *Orguljska glazba XIX. i XX. stoljeća*

Voditelj: mr. Natalija **Imbrišak**

Seminar IV: *Improvizacija na orguljama*

Voditelj: mr. Anđelko **Igrec**

Podseminar: *Pristup novootkrivenim rukopisima iz hrvatskih glazbenih arhiva*

Voditelj: doc. Emin **Armano**

Seminar V: *Orgulje u liturgiji*

Voditelj: prof. Jasna **Šumak-Picek**

Seminar VI: *Pjevački zbor u liturgiji*

Voditelj: prof. Bojan **Pogrmilović**

Podseminar: *Gregorijansko pjevanje*

Voditelj: mr. Anđelko **Igrec**

Seminar VII: *Orguljarsko-restauratorska radionica*

Voditelj: Wolfgang J. **Braun**, orguljar-restaurator (Njemačka)

Seminar VIII: *Arhivistička radionica*

Voditelj: mr. Snježana **Miklaušić-Ćeran**

Sve informacije o *Orguljaškoj ljetnoj školi* možete dobiti na: *Glazbena škola Ivana Lukačića*, pp 1, Splitska 2, 22 000 Šibenik, tel./fax.: 022 / 212 227

i e-mail adresi: bozidar.grga@si.hinet.hr

Damir Šumečki

Bachova godina

(U povodu 250. obljetnice smrti)

Analiza preludija i fuga J.S.Bacha

Mario Perestegi, Zagreb

Stručni članak

(IV. nastavak)

Preludij a-mol BWV 569

Weimar 1709.

Složen i izvrtan, ovaj se preludij čini poput istraživanja u maniru variranja s harmonijom i kontrapunktom – ostinato ritma konstantno naglašavajući drugu dobu l' mjere. Neočekivane harmonije, prijelazni odnosi, ovdje se iskazuje osjećaj za čudne, čak šokantne efekte. Ovo je suprotnost ugodnom djelu, ali to nikako ne znači da je ono indiferentno. Dvoglasni pedal na kraju potvrđuje da je nastao u kasnijem razdoblju.

Fantazija D-dur BWV 570

Weimar ili Arnstadt?

Neki će pomisliti da je riječ o Arnstadt periodu nastanka ovog kratkog djela nadahnutog Pachelbelovim *Fantazijama (u g-molu)*. Ritam ostinato jednak je onome koji će kasnije biti korišten u *Fantaziji con imitazione* BWV 563: neupitno sjećanje na talijanske majstore.

Fantazija G-dur BWV 571

Arnstadt 1705. ili 1706.

Trodjelna skladba sa stavcima *allegro-adagio-allegro* i s malom uporabom pedala.

Pitanje je da li je to uistinu Bachova skladba³².

Piece d'Orgue (Fantasia) G-dur BWV 572

Arnstadt 1705/06. ili Weimar

U predgovoru Breitkopfova izdanja NR 6586, H. Lohmann vraća ovome djelu njegov originalan francuski naslov *Piece d'Orgue*, naslov potvrđen u brojnim kopijama. Tada su postale normalne i oznake stavaka na francuskom jeziku.

Uvijek izvor novih ideja, Bach je ovdje iscrtao svoju nadahnutost Francuskom. Netko će pomisliti na neizmjerne Preludije Louisa Couperina ili d'Angelberta s obzirom na dvije vanjske sekcije, dok središnji ricercare nalikuje Grands Plein-Jeux François Couperina ili Louisa Marchanda.

“Što je mišljeno pod BB (takt 94.), koji jedino može biti sviran na francuskom “grand ravalement”? To također može biti sličnost sa određenim djelima objavljenim u Francuskoj (Grigny 1699, Boyvin 1700, Du Mage 1708) koja postavljaju velike zahtjeve na pedal svojim golemim rasponom od A do f³.³³

Tres vitement. Jednoglasni preludij, u maniri recitativa improvizirajućeg karaktera. Gipka izmjena obiju ruku podcrtava naglaske što opisuje harmonijske promjene.

Gravement. (Sudeći prema rukopisu, to bi bio *Gaitement*, što se čini teško moguće). Veliki peteroglasni *ricercare* izlaže samo jednu temu. Nizovi sinkopacija stvaraju disonance. Golemi daljnji razvoj (158 taktova) model je polifonog pisanja: izrazito gust kontrapunkt, uvijek animiran kontrastiranom harmonijskom evolucijom i prekrasnim saznanjem o uporabi timbra registara (od nižega do višega). Smanjeni septakord odjednom probija ovu krasnu strukturu.

Lentement. Povratak na stil improviziranog preludija, sa složenim arpeggiom. Bas opisuje kromatski silazak u ostinato ritam dok komplicirane harmonije slijede jedna drugu sve uz uporabu smanjenog septakorda.

U ovome djelu neki vide simboliku triju razdoblja u životu: mladosti, zralosti i starosti. Sigurno je da ideja trojstvenosti uvijek stvara osjećaj iznimne punoće, posebno kada svi disonantni i nemirni akordi bivaju razriješeni u čistu kadencu G-dura.

Fuga c-mol BWV 574

Prema Legrenzijevoj temi, Weimar 1708.-1709.

Potvrda talijanskog utjecaja. Giovanni Legrenzi (1626.-1699.) bio je kapel-majstor u Sv. Marku u Veneciji. To je prva velika fuga u tri djela skladana kasnije u Ketenu i posebno u Leipzigu. Ima formu A B A + B.

Fuga c-mol BWV 575

Arnstadt oko 1705.

Fuga vrlo vjerojatno datira iz Bachova ranog razdoblja kada je dosta eksperimentirao. Fuga odražava liberalni stil sjevernonjemačkoga modela osobito uvažavajući uzajamno prožimanje tematskog i figurativnog materijala.

Prvi dio ovog komada asocira na skladbu za čembalo ali zaključak to poriče.

Tu su skladbu dugo pripisivali K.Ph.E.Bachu.

Fuga G-dur BWV 576

Vrijeme nastanka nepoznato.

Djelo u 12/8 mjeri je vjerojatno bilo namijenjeno izvođenju na čembalu s pedalom.

Fuga G-dur BWV 577

Arnstadt 1705. ili 1706.

Još se naziva i *Fuga "alla Gigue"*.

Želja za echo efektima i iznenađenja odlike su fantastičnoga stila ovoga komada. Ovo djelo također pripada mladim godinama ali se ne ubraja među najpopularnije komade za orgulje. Vjerojatno je ona rezultat utjecaja pod koje je Bach potpadao. Ovi rani radovi govore o vlastitom zapletu kompozitora i uvjeravaju nas da je i Bach morao učiti svoj zanat. Usporedi s Buxtehudevom fugom BuxWV 174.

Prisutnost echo efekata karakteristično je za sjeverni stil.

Fuga g-mol BWV 578

Weimar 1709.

Utemeljena je na jednom od najraširenijih postupaka koje je Bach koristio na klavijaturi i kao takva govori mnogo o mladićevim virtuoznim ciljevima i ambicijama. Smatra se jednom do najranijih njegovih velikih orguljskih fuga.

Poznata je i kao *Mala fuga* u opreci prema *Velikoj fugi* (g-mol 542).

To je sada već prekrasno strukturirana i razvijena fuga sa izrazito pjevnom temom.

Fuga h-mol BWV 579

Tema prema A.Corelliju, Weimar 1709.

Tipični primjer buxtehudevskog stila sa repetacijama u talijanskoj temi. Rijedak tonaliteta, za ono doba, daje osobit, nesuzvučan karakter toj meditativnoj fugi.

Passacaglia i fuga c-mol BWV 582

Weimar 1716.-1717.

Napisana istih godina kao i koral iz *Orgelbüchlein*, ova Passacaglia je prvo bitnije djelo u kojem nalazimo, pored iznimnog savršenstva oblika, i mistično produljenje očitog značenja.

Čini se da su brojne interpretacije simbolizma ovih stranica bile iskrivljene čitanjem Krebsova rukopisa, u kojem je nepoznata ruka numerirala varijacije od 1 do 20, zanemarujući ekspoziciju teme i tako iskrenuvisi cijeli numerički smisao djela³⁴.

Stoga bi u Passacagliji trebalo istaknuti postojanje stanovitoga broja elemenata suviše očitih da bi bili puka koincidencija.

Simbolizam brojeva

1. Broj 3: nedjeljiv broj. Broj Trojstva (Otac, Sin i Duh Sveti):

a) oznaka mjere je 3 (3/4);

b) tri su snizilice tonaliteta;

c) varijacije, ako i ekspoziciju teme brojimo kao jednu, mogu se grupirati u tri skupine, od kojih svaka predstavlja zajednički izražajni ili kontrapunkturni element.

2. Broj 7: nedjeljiv broj. Savršeni oblik. Oznaka Postanka, itd. Postoji sedam grupa od po tri varijacije: $3 \times 7 = 21$ što je još jedan sveti broj ($2 + 1 = 3$).

(Pogledati 21 Koral *Mise za orgulje* ili 18 leipziških koral, što je u stvari još jedan višekratnik broja 3: 3×6 ili $1 + 8 = 9$, drugim riječima 3×3).

3. Broj 12: dok passacaglia obuhvaća 21 varijaciju, fuga iznosi glavnu temu 12 puta. (12 je ustvari inverzija broja 21 i njegov komplement). To je broj apostola.

4. Fuga je uvijek popraćena dvama kontra-subjektima s izvrnutim kontrapunktom: tema + dva kontra-subjekta = nerazdvojno Trojstvo.

Arhitektura djela i njegov odnos sa simboličkim kontrapunktom

Passacaglia: sedam skupina varijacija.

A) Skupina 1: pad, prihvaćanje žrtve ("Durch Adam's Fall" BWV 637):

1. Tema;

2. Silazni sinkopirani akordi;

3. Silazni sinkopirani akordi koji vode u nižu oktavu.

= pad, propadanje (usporedi unakrsni odnos grijeha – takt 13).

B) Skupina 2: kontra-subjekt silaznog karaktera (*Nun komm den Heiden Heiland* BWV 659):

4. Ekspozicija u osminkama (taktovi 24-32);

5. Susjedni tonovi (vezano kretanje) (taktovi 32-40);

6. Susjedni tonovi (nepovezano kretanje) (taktovi 40-48).

= uzdizanje nade.

C) Skupina 3: vezane linije (*Von Himmel kam der Engel Schar* BWV 607):

7. Uzlazne linije (taktovi 48-56) = molitva;

8. Silazne linije (taktovi 56-64) = odaziv s Nebesa;

9. U direktnom i invertiranom obliku (taktovi 64-72) = sudjelovanje Neba i zemlje.

= molitva.

D) Skupina 4: križ (*Herr Christ der einige Gottes Sohn* BWV 601):

10. Tema (Očev glas) se više ne pojavljuje u dužim vrijednostima. Može se pronaći u susjednim skupinama u obliku križa (dolazak Sina);

11. Tema razlomljena u basu. Križ u sopranu na svakoj trećoj dobi;

12. Tema u sopranu. Križ dolazi u drugom glasu (srednji glas = Sin).

= nužnost križa.

E) Skupina 5: križ u ostinatu (*Christ lag in Todesbaden* BWV 625):

13. Tema u sopranu. Dvostruki susjedni tonovi u ostala tri glasa;

14. Tema ukrašena susjednim tonovima (križ) u srednjem glasu. Alt i tenor simboliziraju Sina (drugu osobu Trojstva);

15. Križ je razvijen širim intervalima;

= prihvaćena patnja.

F) Skupina 6: grupe arpeggia (Duh Sveti) (*Herr Jesu Christ dich zu uns wend* BWV 632):

16. U jednom glasu, križanje ruku = uzlazan oblik nade;

17. Složeni skup arpeggia u stilu d'Angelberta (*Harpegement*) što uzrokuje disonantne akorde = patnja;

18. Triole = radost nade. Složen ritam = treća osoba u Trojstvu (usporediti *Fuga u Es* BWV 552 ili koralom *Komm, God Schöpfer* BWV 631).

= patnja i spasenje.

G) Skupina 7:

19. Ritam radosti. U basu tema iscrtava uzlazne skokove -uskrsnuće;

20. Razvoj istoga ritma i povratak križu (susjedni tonovi);

21. Peti glas je kombiniran sa ostalima u izrazitom sopranu.

= uskrsnuće.

Fuga. Trijumf ideje trojstva.

1. Tema Passacaglie postaje subjekt fuge = Očev glas.

2. Prvi kontra-subjekt, sa svojim smanjenim intervalima i ekspresivnim legatom, izražava patnju. Tu je "žrtvovani Sin" (križanje glasova kod takta 171 = povratak križa).

3. Drugi kontra-subjekt, koji se neprekidno kreće, predstavlja Duha koji "daje život" i dar govora (usporediti *Komm, heiliger Geist* BWV 651 iz zbirke 18 koralu).

4. Nadalje je većina kontrapunktalnih oblika uzlazna. Iako se tema patnje često vraća (iza 213 takta), ona biva uravnotežena impresivnom beskrajnom skalom taktova (240-245). Tragična ekspozicija u subdominanti (takt 256.) također je zanjekana uzlaznim sopranom iznimnih visina manuala za ono vrijeme.

5. Od kadence u dominantu (takt 282.), tematski elementi u direktnim i invertiranim oblicima, još uvijek kombinirani, doista ističu pomirenje Nebesa i zemlje, Boga i čovjeka.

Registracija

Iz indikacija koje su dane u Mendelssohnovoj neobjavljenoj Passacagliji (1823.?), vidljivo baziranoj na Bachovoj, neki mogu ukazati na tradiciju – 70 godina nakon kantorove smrti – složenu kako bi se djelo sviralo na Plenumu (Mendelssohn piše *Volles Werk*, što u stvari znači Organo Pleno).

Iznoseći do kraja ideju broja tri, ja sam, svojevremeno, prilagodila registraciju trima manualima (tri *Plenuma*), što je više bilo moguće izbjegavajući mijenjanje podjela na grupe triju varijacija, osim kada su prijelazi glasova sugerirali sviranje na dva manuala³⁵.

Canzona d-mol BWV 588

Weimar 1709.

Slično djelo postoji i u fragmentalnoj kopiji koju je izradio brat J.S.Bacha, Johann Christoph Bach ovo jasno pokazuje i potvrđuje bachovu studiju talijanskih "canzona XVII. stoljeća".

Da li su mu uzori bili Frescobaldi ili Buxtehude BuxWV 168 ? - U Bachovoj *Canzoni* ima od svega po malo - Tema je gotovo doslovan citat korala *Aus tiefer not (De profundis)* "iz dubine" s iznimkom prve note.

- Silazni kromatski kontra subjekt naglašava ideju patnje

A 4/4 Strogi gotovo kruti kontrapunkt

B 3/2 Dominacija 3/2 mjere

Allabreve D-dur BWV 589

Weimar 1709.

Naslov se odnosi na odrježit i umjeren tempo. Rad je svakako vrlo ran. Propisani tempo i upotreba plena odgovara četveroglasnoj strukturi čija je tematika izvučena iz instrumentalnog rada J. D. Heinichen³⁶.

Pastorala F-dur BWV 590

Arnstadt 1703. - 1707.

Mali božićni koncert u četiri stavka:

I. - pastorala se odnosi samo na prvi stavak u kojem je 12/8 ritam (pastoralni), dolazak pastira u štalicu;

II. - bez naznake (allemande), (simuliranje gajda)

- 4'- ni registri

III. - da li je to prikaz adagia *Toccate* BWV 564 ? ima velikih sličnosti.

- Air - na talijanski način

- imitacija gudača u pratnji

- lirska melodija i kompleksnost harmonije - upućuju na velike radove Weimera

IV. - fuga u rafiniranom stilu

- 25. takt invertirana tema je gotovo dosljedni citat Brandenburškog koncerta br. 3 BWV 1048

- elegancija

- veliki dokaz zrelosti - podsjeća na velika djela Weimara i Cetena

- talijanski stil

Sva ova djela iz različitih perioda pomažu nam razumjeti evoluciju kompozitora: isprva, on je imitirao modele koje je sam izabrao, zatim postaje svjestan svog osobnog jezika i konačno, nadmašuje sve utjecaje.

Genij koji je u potpunosti izbio u njegovim zrelim djelima već se pokazuje i kroz ona rana djela. Bach nikada nije zanjekao svoje učitelje, već je na svoj vlastiti način iskoristio utjecaje na putu prema savršenstvu i snazi koje nitko od njegovih prethodnika a ni sljedbenika nije uspio dosegnuti.

(Svršetak)

BILJEŠKE:

³² Tomanič, A.: Bachova passacaglia, koncerti in drugo, str. 57; Cerkveni glasbenik br. 4-6, Ljubljana 2000..

³³ Alain, M-C.: L'oeuvre pour orgue, II sv., str 34.

^{34, 35} Alain, M-C.: L'oeuvre pour orgue, II sv., str 33.

³⁶ Alain, M-C.: L'oeuvre pour orgue, III sv., str 31.

Lutnja ili lauta

Antun Mrzlečki, Dubrovnik

Stručni članak

U sklopu istraživanja rane glazbe općenito zadnjih sto godina muzikologija je na zapadu pokazala živahan interes za glazbu lutnje ili laute. Pionirski pothvat u istraživanju glazbe za lutnju bio je članak u novinama AMZ (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) *Die Tabulaturen der älteren Praktiker vom Gesichtspunkte der Kunstgeschichte aus betrachtet (Tabulature starijih praktičara iz gledišta povijesti umjetnosti)* austrijskog dvorskog savjetnika R. G. Kiesewettera iz godine 1831. To je bio do tada jedini sažeti prikaz notacije do Johannes Wolfvog *Priručnika za nauk o notaciji (Handbuch der Notationskunde* II. dio, Leipzig, 1919.). W. J. Wasiliewski prihvatio se godine 1878. u svojoj *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert (Povijest instrumentalne glazbe u XVI. stoljeću)* glazbe za lutnju. Godine 1901. objavio je muzikolog Oswald Körte svoju opsežnu dizertaciju *Laute und Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert (Lutnja i glazba lutnje u prvoj polovici XVI. stoljeća)* ustvrdivši da je značenje glazbe za lutnju u općoj povijesti glazbe dobilo posljednjih desetljeća sve više priznanja. Posebno glazba lutnje 15. i 16. stoljeća za povijest je glazbe nezaobilazna jer predstavlja važan dio instrumentalne glazbe onog vremena, i da se povijest instrumentalne glazbe ne može pisati bez znanja o glazbi za lutnju. Njezino golemo značenje u "procesu emancipacije" instrumentalne glazbe (polifonije), bila je pri tome glavna pobuda opsežnih istraživanja, koja su se bavila glazbenim oblicima u ranim svjedočanstvima glazbe za lutnju i organološko-tipološkim pitanjima. Tom procesu uz orgulje i čembalo bitno je pridonijela i lutnja jer su kao harmonijski (polifoni) instrumenti mogli potpuno reproducirati polifone vokalne stavke. Izmjenjivost tih akordijskih instrumenata (čembala, orgulja i lutnje) dokazana je od 16. stoljeća do daleko u 18. stoljeće. Budući da je lutnja u 16. stoljeću smatrana kraljicom instrumenata, u renesansnom slikarstvu personifikacija glazbe uz viellu i bila najpopularniji instrument svih staleža, posebno aristokracije, sva u tisku objavljena glazbe 16. stoljeća bila je velikim dijelom namijenjena lutnji. O tome nam svjedoči njezin 300-godišnji repertoar od oko 560 skladatelja-lautista i njihovih zbirki tabulatura i 320 anonimnih zbirki tabulatura, pohranjenih i katalogiziranih u 217 biblioteka u 19 zemalja, koji je navodno nakon glasovira najveći. Danas se, doduše, samo jedan dio tog repertoara i izvodi. Stoga je u povijesti notacije *tabulatura* lutnje (prvi sustav glazbenih zapisa za žičane instrumente), ta njezina posebna vrsta notacije, značajna. Niz glazbenih teoretičara mogao bi se nastaviti s još oko stotinjak imena. Muzikologiji na zapadu danas stoje na raspolaganju opsežne studije izvora tako da se razvoj glazbe za lutnju